Darci Yasuco Kusano

能 O QUE É TEATRO NÔ

editora brasiliense

Darci Yasuco Kusano

1984

OQUE É TEATRO NÔ

índice

ver ouvir sentir, com todo o corpo ... 7

origens sagrada e profana 9

uma tradição secreta 19

o nô como ideograma teatral 29

izutsu: a dama das bordas do poço 55

um ritual de comunhão cósmica 66

indicações para leitura, filmes e videocassetes 68

ver/ouvir/sentir. com todo o corpo

meu primeiro contato, com o mundo do nô. ensaios de canto, do grupo hakuyôkai.

são paulo. junho de 1979.

um livreto de nô nas mãos. faço esforços, enormes, para entender o canto, tentando captar, uma ou outra palavra, quando consigo, regozijo-me. localizo a palavra no texto, e recupero a noção, de tempo e espaço, mas em vão. logo as palavras soam-me incompreensíveis. irreais.

fazendo-me sentir novamente, perdida diante do texto.

afinal desisto.

jogo o livreto de lado.

e simplesmente, deixo-me envolver, por palavras encantatórias. litúrgicas. uma música primitiva, acompanhada de gritos guturais, selvagens, e tudo. ante a visão dos membros do grupo, sentados de maneira grave, solene.

e de repente.

estou a ouvir, não apenas com os ouvidos, a ver. não apenas com os olhos, a me emocionar, não apenas com o espírito, mas simultaneamente, um ouvir/ver/sentir. com todo o corpo, a nítida sensação, de participação, num ritual de comunhão cósmica.

o mergulho nesse mundo, de deuses e demônios, espíritos e fantasmas, e bravos guerreiros, fascinou-me. desde o início, pelo seu apelo primitivo, abrupto, forte, e ao mesmo tempo, etéreo, profundamente lírico.

tão distante, e tão perto, tão antigo, e tão moderno, com seus 600 anos de existência, e dizendo-se presente, resolutamente vivo no mundo de hoje.

origens sagrada e profana

uma origem sagrada

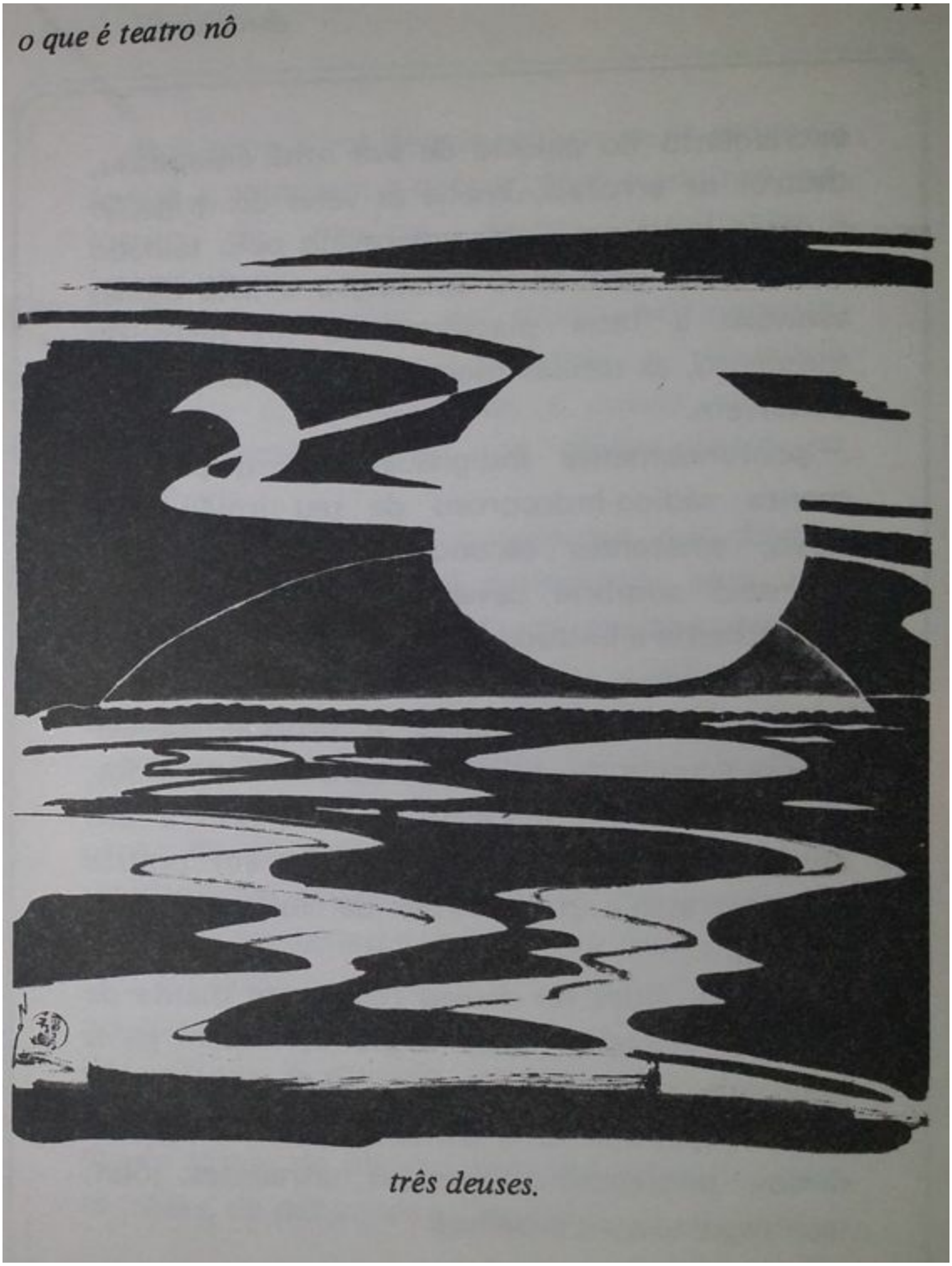
no princípio era a idade dos deuses, o reino do casal original: o deus izanagi e a deusa izanami que, segundo a cosmogonia xintoísta, sistema hipotético da formação do universo, deram origem às oito grandes ilhas que formam o arquipélago japonês e a todas as outras coisas: a matéria, os deuses, os espíritos e os fenômenos da natureza.

inconformado com a morte da deusa izanami, que morrera queimada ao dar à luz

o deus do fogo, o deus izanagi desce ao hades, como um orfeu em busca de sua eurídice. a deusa izanami suplica-lhe para não tentar vê-la, pois comera o alimento do hades, não mais podendo retornar, apesar da advertência, o deus izanagi acende uma tocha, olha para sua mulher e, horrorizado, descobre seu corpo em adiantado estado de putrefação, irada e humilhada, a deusa izanami persegue o deus izanagi que foge para o mundo superior, fechando solidamente a passagem com uma enorme rocha.

já no mar, durante o banho de purificação do deus izanagi, para livrar-se do miasma do hades, a grande gênese dos deuses e espíritos japoneses, da sujeira, o nascimento dos espíritos malignos e da lavagem dos olhos e do nariz, a criação dos três deuses superiores da mitologia japonesa: o sol, a lua e o oceano, amaterasu, a deusa solar, nasce da água que cai do seu olho esquerdo; tsuki-yomi, a deusa lunar, nasce da água que cai do seu olho direito; e susanoo, deus do oceano e das coisas ocultas, nasce da água que cai do seu nariz.

no mundo dos deuses japoneses, a coexistência do lado luminoso e do lado sombrio, do bem e do mal, da vida e da morte, não contente com o seu legado, o turbulento deus susanoo espalha



três deuses.

excremento no palácio de sua irmã amaterasu, destroi os arrozais, enche as valas de irrigação e, para culminar, joga um cavalo pelo telhado adentro da sala onde amaterasu e suas damas estavam a tecer placidamente, no susto do momento, as tecelãs caem sobre suas lançadeiras e morrem.

profundamente indignada com o procedimento sádico-indecoroso de seu irmão mais novo, amaterasu esconde-se nas profundezas de uma sombria caverna celestial, fechando solidamente a entrada.

céu e terra mergulham num reino de trevas impenetráveis, ameaçando a própria sobrevivência do mundo, os deuses sentem-se perdidos; mas ante a proliferação da desordem e dos espíritos malignos, decidem pôr em prática uma estratégia para trazer de volta o sol ao mundo.

800 miríades de deuses reúnem-se diante da caverna; acendem uma fogueira; trazem galos para que, com seus cantos, saúdem o retorno do dia; plantam uma grande árvore e nos seus ramos penduram oferendas atraentes: joias, tecidos vistosos e espelhos.

tudo pronto, os deuses reúnem-se ao redor da árvore e começam a dançar, com o acompanhamento de músicas divinas, subitamente, ameno-uzume, deusa cheia de vida e de alegria contagiante, vestida de modo extravagante, destaca-se do grupo, cantando e dançando engraçada e ruidosamente, e dando início a um strip-tease jocoso, os deuses caem na gargalhada.

ao ouvir as risadas e aplausos dos deuses, amaterasu não resiste à curiosidade, abre uma pequena fresta da entrada da caverna, espia e pára, tomada de surpresa pelo reflexo de seu próprio brilho nos espelhos.

era a oportunidade esperada, tajikara, deus da força, o hércules japonês, que se escondera perto da entrada da caverna, aproveita para rapidamente remover a pedra da entrada e persuadir amaterasu a voltar ao mundo.

o sol volta a brilhar e a ordem é restaurada no céu e na terra, susanoo é banido do mundo dos deuses e exilado na terra; os espíritos malignos são afastados; e os deuses regozijam-se, dando gritos de alegria, o triunfo da luz sobre as trevas, da paz sobre a desordem.

os atores de nô consideram as músicas e danças divinas executadas nessa ocasião a própria origem do nô, e a si próprios, durante as apresentações teatrais, como os sacerdotes dos deuses, participantes de um ritual, funcionando como pontes entre o humano e o divino, com o poder de estabelecer um contato entre os homens e os deuses.

uma origem profana

a história da origem e evolução do teatro nô é a de uma inter-relação constante, entre suas origens sagrada e profana.

durante o período muromachi ou ashikaga (1333-1572), o japão é assolado por calamidades naturais e constantes guerras civis, mas, paradoxalmente, acompanhada por um progresso sistemático do desenvolvimento cultural, como se a confirmar no cerne da vida que as, coisas decisivas surgem, apesar de todas as eventuais dificuldades.

o zen-budismo, com a sua filosofia de vida espartana, o culto da simplicidade extrema, através do desenvolvimento de uma grande força de caráter e de uma rija fibra interna, apresenta íntima relação, no japão feudal, com os shoguns militares e á vida dos samurais.

o período muromachi, tendo os templos zen como importantes centros de cultura, dá expressão a uma notável cultura nacional, os florescimentos: do sumiê, a pintura monocromática com tinta preta, que capta o espírito/ essência das coisas; do cha-no-yu, a cerimônia do chá; do ikebana, a arte floral japonesa; do karesansui, os austeros jardins de pedra e areia; da arquitetura shoin-zukuri, base da arquitetura doméstica japonesa; do renga, a poesia em cadeia; e dos teatros nô e kyôgen.

artes nascidas da união da cultura da aristocracia civil e da cultura militar, vão constituir a espinha dorsal da tradição estética japonesa e influenciar decisivamente todas as manifestações culturais japonesas subsequentes.

o teatro nô nasce das apresentações cômicas populares: dengaku e sarugaku. o dengaku constituía-se de canções e danças apresentadas pelos agricultores e sacerdotes durante os festivais agrícolas dos arrozais, augurando uma boa colheita, por sua vez, o sarugaku era uma espécie de farsa, da cidade, incluindo shows com animais, saltimbancos e truques de mágica, ambas eram um misto de canto, música e acrobacia, com que a nobreza de kyoto, entediada com a música palaciana, se divertia.

em 1374, o shogun yoshimitsu ashikaga (1358-1408) assiste pela primeira vez, aos 16 anos, a uma apresentação de sarugaku nô, no santuário imakumano, em kyoto. extasia-se com a excelência de atuação do ator kan'ami kiyotsugu (1333-1384) e, impressionado com o talento e rara beleza de seu filho towaka, na época um garoto de 12 anos, e mais tarde conhecido como zeami, o shogun, de agudo senso estético e motivado por uma velada atração homossexual por towaka, imediatamente toma-os sob sua proteção, dando-lhes total apoio artístico e financeiro.

estabelece-se assim os precedentes que viriam a possibilitar o processo de consolidação do teatro nô, iniciado por kan'ami e continuado por seu filho, zeami. a transição do sarugaku nô, teatro burlesco e popular, para o nôgaku, teatro culto e elegante, o empreendimento de uma verdadeira revolução qualitativa nesse até então simples divertimento, o gradual refinamento artístico do nô, com a finalidade de agradar ao público das classes superiores.

o nôgaku é constituído dos teatros nô e kyôgen, que tiveram um desenvolvimento paralelo através dos séculos, o kyôgen, entreato cômico, é considerado arte subordinada ao nô, apresentando elementos sarcástico-humorísticos e atuando de maneira crua, como reflexos do sentimento e modo de vida do povo; e as personagens, "ai", literalmente traduzido por "intervalos", têm uma função metalinguística, pois explicam passagens difíceis ou dialogam com o coadjuvante sobre acontecimentos ocorridos no palco.

mais tarde, durante o período edo (16031866), o teatro nô e o neo-confucionismo tornam-se, respectiva mente, arte cerimonial e filosofia oficiais do shogunato tokugawa, que lança uma ordem às cinco escolas de nô: kanze, hoshô, kita, komparu e kongô. a necessidade de apresentar, por escrito, todos os detalhes referentes a cada escola: os seus autores, atores, repertório, maneiras de atuação e uma lista, contendo todos os trajes e máscaras.

com o estabelecimento de um critério inquestionável, a codificação do teatro nô, e consequentemente, a possibilidade de perpetuar a arte, polindo as suas técnicas até à perfeição.

mas ao mesmo tempo, uma estratégia sutil da política de segregação do shogunato tokugawa. o japão é isolado do resto do mundo, mantendo contato apenas com a china e a holanda. o cristianismo é proibido, cada aspecto da sociedade é congelado em um padrão estabelecido, possibilitando um controle maior do governo sobre cada grupo social e, por extensão, sobre cada grupo de atores.

a partir de então, o teatro nô consolida-se em uma forma fixa, não mafe se modificando até os nossos dias.

uma tradição secreta

"este estudo ilustrado **não deve cair sob os olhos de um estranho. 6 uma tradição secreta."**

zeami

estudo ilustrado dos dois elementos e dos três tipos

"a flor é a vida do nô". aplicação da noção de flor, hana, a todos os aspectos do teatro nô. zeami nos fala da necessidade de simplesmente observarmos as flores desabrochando, o mesmo encantamento inusitado, a cada ano renovado, que nos assalta quando as ruas de são paulo subitamente se vestem com as florações dos ipês amarelos ou roxos e azaléas multicores, o colorido das flores quebrando, repentinamente, a monotonia da paisagem, até então total mente verde, a flor é a surpresa e a novidade; estratégia militar; vida; "sentimento humano de satisfação, suscitado pelo aparecimento do inesperado no seio do esperado" (roman jakobson).

no teatro nô, a flor é o insólito, o magnetismo despertado pela atuação no palco; um jogo teatral produzido pelo ator, através da combinação de beleza e mistério, visando a produção de uma emoção inesperada no espectador.

mas a flor não tem existência própria, é uma conquista, primeiro, o conhecimento da semente da flor, da técnica, que se dá através do estudo dos dois elementos: o canto e a dança, e dos três tipos: o ancião, a mulher e o guerreiro, personagens-tipos da mímica, uma vez dominada a técnica, a semente da flor, a capacidade de fazer desabrochar a flor, o despertar da emoção, com impressões de frescor e novidade.

a formação do ator de nô se processa de acordo com a sua evolução etária; da infância à maturidade, o estudo conveniente a cada idade, da estreia à velhice, cada dia se inicia com um intenso treinamento no palco, uma vez

a flor é a vida do nô.

que o ator de nô considera a sua profissão um ato sagrado, uma disciplina moral, não se permitindo jamais ao "velho jogo", o erro constante do velho ator de repousar unicamente sobre seu renome passado, mas a flor temporária da juventude, a flor do momento, a flor da voz e da graça física, a flor de antes dos 30 anos, evidente aos olhos de qualquer um, não é a flor verdadeira, esta só se consegue através de treinamento longo e paciente e perfeito conhecimento de si mesmo, quem conhece a si mesmo e tem um domínio completo da técnica possui a flor verdadeira e não a perde mesmo na velhice, nesse sentido, impressionoume a harmonia das vozes, vigorosas e belas, dos anciões do grupo hakuyôkai; velhas árvores, belas florações.

as essências. das coisas a serem imitadas no teatro nô são denominadas yugen e tsuyoki, literal mente, charme sutil e força, e tais como o princípio da flor, não têm existências próprias, mas são inerentes a tipos de personagens.

o yúgen, princípio do charme sutil, possui um significado além das aparências, uma verdade velada, que a gente sente, mas não consegue descrever, como a sensação do místico, os fatores primordiais que constituem o yugen são a beleza e a elegância, aliadas à suavidade; o refinamento físico e espiritual, com ressonâncias do zen.

transpondo o conceito de yugen para o nosso quotidiano, podemos apreendê-lo, ao observarmos um fio de fumaça na ponta de um cigarro aceso, quando se verifica a formação de uma única linha delgada, finíssima, sugerindo sutileza profunda e nebulosidade, ou ao assistirmos aos filmes de greta garbo, a sueca de beleza pura e imortal, mito do cinema da década de 30. divina, por seu porte altivo, sua beleza e pelo mistério e segredo em torno de sua vida. a formação da linha delgada da fumaça do cigarro e a imagem de greta garbo são igual mente expressões do yugen, a beleza ideal, sublime, com uma aura de mistério.

a perfeita apreensão do yugen leva diretamente à compreensão do tsuyoki, princípio da força, nos seres humanos, o guerreiro ou o bárbaro: a atuação vigorosa de toshiro mifune, como samurai, em várias produções cinematográficas de akira kurosawa; no reino vegetal, o cedro, o pinheiro e o cipreste, árvores sem flor, mas que encerram grande força interior; e por último, mas não menos importante, a confiança em si, pois nada nos dá maior força do que estarmos seguros de nós mesmos.

no mundo ocidental moderno, podemos traduzir o tsuyoki, princípio da força, através dos super-herois das histórias em quadrinhos: mandrake, super-homem, o homem-aranha, hulk, fantasma, capitão marvel; os revolucionários em todos os campos: che guevara na política latino-americana, as pinceladas vigorosas de van gogh na sua arte e na sua vida; e o sol, a enorme energia que emana do astro-rei e que os jovens de todos os tempos curtem, como inesgotável fonte de alegria e de vida.

a partir do momento em que compreendi os conceitos de yûgen e tsuyoki, onde quer que eu esteja: no cinema, na praia, conversando com pessoas a quem estes conceitos não mais constituem um código secreto do nô, no ônibus, ; no metrô ou simplesmente andando pelas ruas de são paulo, tenho me surpreendido, às vezes,

entre divertida e admirada, a exclamar: "isto/esta pessoa segura mente possui yugen!" ora uma árvore delgada; ora uma orquídea delicada, encimando uma haste finíssima; ora um homem de porte elegante; ora uma bela mulher; ora certos movimentos sutis do corpo, expressando elegância de atitudes; ora as poses lânguidas de um gato. ou por vezes, "rsto/esta pessoa possui tsuyoki!": ora as ondas enormes de um mar revolto, ora uma montanha maciça.

uma vez adquirido o conhecimento da noção de flor (hana) e dos princípios do charme sutil (yugen) e da força (tsuyoki), a procura dos procedimentos para torná-los visíveis.

na mímica do teatro nô verifica-se a eliminação de todo elemento acessório, a redução ao essencial; não há expressões fisionômicas, apenas um código gestual que yjsa, com um mínimo de movimentos, o máximoile expressão, e mesmo nas peças sem uso de máscaras, o uso da própria face como máscara, isto é, a adoção do rosto imóvel, inexpressivo.

não a mímica de gestos reais, mas apenas a sugestão, o gesto altamente estilizado, a interpretação estilizada do teatro nô, resultado de intensa dinamização interior e contenção corporal, obedece ao princípio do movimento do corpo aos 7/10, isto é, dar somente 7 passos onde na realidade há 10. por sua vez, a interpretação realista, base do teatro ocidental tradicional, seria o movimento do corpo e do espírito aos 10/10, dar 10 passos, onde na realidade há exatamente 10.

os atores de nô concentram a mesma intensidade de energia, tanto ao permanecer imóveis, quanto ao realizar movimentos dinâmicos, tendo sempre em mente o princípio básico de que, quanto maior a contenção corporal, maior a liberdade de espírito, e quanto mais vigoroso o movimento corporal, mais profunda a tranquilidade espiritual.

a existência dessa concentração de espírito deve ser mantida em segredo pelo ator, pois ao ser percebida pelo espectador, imediatamente se verifica a degeneração do segredo em procedimento técnico, o segredo vale ouro e se traduz em uma grande eficácia: o despertar da curiosidade e do interesse; a eficácia reside na ignorância do espectador quanto a esse segredo, portanto, o ator de nô não deve, em momento algum, deixar transparecer que possuio que um tal segredo.

zeami defendia a veemente necessidade de manter todos os ensinamentos da tradição do nô em segredo seguro, transmitindo-os a apenas um homem por geração; não a alguém ligado por laços de sangue, mas a alguém capaz: "não é pelos laços de parentesco, é pela sucessão às tradições que se constitui uma linhagem, não é pelo nascimento, é pelo saber que se forma um homem"; "que seja ele o seu próprio filho, evitai transmitir esses ensinamentos a um incapaz", mais tarde, na velhice, uma visão mais ampla da tradição do nô: "ela é escrita para o benefício de todos os membros da troupe".

motokiyo zeami (1363-1443) distingue-se desde cedo não só pela sua beleza e por seu talento como ator de sarugaku nô, mas pela sua excelente formação educacional, com o decorrer dos anos, vem a se revelar um verdadeiro espírito renascentista, realizando-se simultaneamente em várias atividades: cantor, compositor, coreógrafo, poeta, o maior ator e autor de nô de todos os tempos, deixa livros teóricos famosos, que constituem o fundamento e a filosofia do nô. 23 tratados confidenciais mantidos em segredo, durante cinco séculos, e recuperados em 1909. fushi-kaden (da transmissão da flor da interpretação), também conhecido por kadensho (o livro da transmissão da flor), compõe-se de 7 livros, escritos de 1400 a 1418, e é considerado a bíblia do nô.

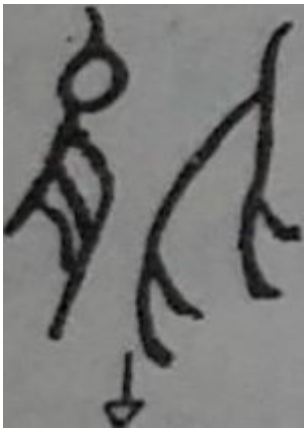
a filosofia do nô, de zeami, nos fala sobre verdades eternas, que compõem não apenas um tratado de estética, mas uma filosofia de vida, uma estratégia de luta, na arte e na vida.o nô como ideograma teatral

o ideograma do nô C

as línguas ocidentais têm como escrita os sistemas alfabéticos, onde se verifica a arbitrariedade dos signos, havendo uma correspondência apenas abstrata entre signo e objeto, diferentemente, o chinês e o japonês, línguas orientais, apresentam como ponto comum uma escrita ideográmica, que opera por um processo de similaridade com o objeto designado, apresentando uma correspondência concreta entre signo e objeto, embora o japonês possua um sistema misto constituído de ideogramas e silabário.

tomando-se a palavra '"nó'', verificamos que na escrita alfabética portuguesa ela é o resultado da combinação dos fonemas "n" + "o", mantendo uma relação puramente abstrata com o objeto designado; por outro lado, na escrita ideográmica japonesa flU , ela é o resultado de um processo relacional, onde

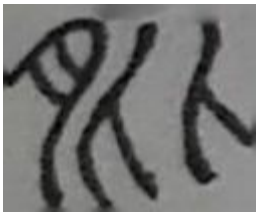
todos os elementos que constituem o ideograma se relacionam entre si, na constituição do seu significado total.

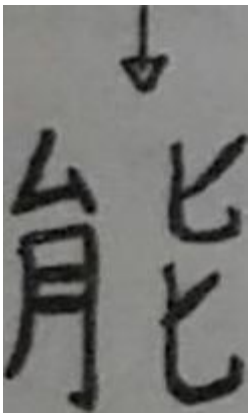


S"* = trabalhar com toda a sua energia.**

= uma forma diferente de mostrar a

carne ou o corpo, quando empregado





com outros sinais.

= 05 Pés da tartaruga.

o ideograma do nô (能), com sua etimologia

visível, configura-o. através do processo relacional, a constituição do seu significado total:

(A) trabalhar com toda a sua força + (fj) mostrar o corpo de uma maneira diferente (persona) + () os pés da tartaruga (representando a vitória da persistência que, em sua forte e tenaz energia, consegue vencer a lebre ligeira)

realização, habilidade, talento, e por extensão, talento numa apresenção.

livreto de nô

os textos das peças de nô, em escrita arcaica, bastante estilizada e feita com pincel, são compostos de uma mistura de prosa e versos de 7 e 5 sílabas, inseridas no compasso de quatro por quatro, apresentam frequentes alusões a referências budistas, citações de versos chineses e japoneses, trocadilhos interessantes, e são cantados e declamados na linguagem da era kamakura (1192-1332).

os livretos de nô constituem indicações primeiras de peças enquanto literatura ou textos para música; mas o teatro nô não é literatura ou musica, existe somente enquanto atuação, com as palavras amalgamadas à música, à dança, aos gestos e aos gritos, a ênfase na importância da linguagem não-verbal, pois segundo zeami, "é impossível expressar tudo em palavras".

palco

as primeiras apresentações teatrais japonesas, como no ocidente, eram realizadas ao ar livre, em pleno contato com a natureza, tendo como fundo um bosque; o chão era o próprio palco e o povo, o grande público, no teatro nô, duas a três mil pessoas chegavam a assistir aos espetáculos, mais tarde, ainda como no ocidente, as apresentações de nô foram transferidas da natureza para os recintos religiosos, para os palcos dos santuários xintoístas. em seguida, dos recintos religiosos para as dependências dos castelos, e o nô vai se tornando, cada vez mais, uma arte de câmara.

a arquitetura tradicional japonesa caracteriza-se pelo amor â natureza, o que leva à

procura, na própria natureza, de materiais que primem pela beleza e nobreza, respeitando-se as suas qualidades naturais, quanto à cor e textura, o uso predominante de madeira natural não pintada, com seu formato sem adornos, sempre retilíneo, resulta em um grande poder expressivo e é uma de suas características mais marcantes.

o palco de nô é um verdadeiro poema arquitetural: conciso, simples e austero, inteiramente de cipreste japonês, altamente polido, apenas com o óleo natural da própria madeira, mas não pintado, extremamente casto, sem qualquer decoração

ou cor, exceto as pinturas estilizadas nas paredes de madeira, a cortina colorida ao fim da longa passarela, separando-a da sala do espelho (vestiário), e os acessórios de palco, os quatro fortes pilares do palco principal, cada qual feito de uma-única peça de madeira, sem nós, são encimados pelos masu-gumi, os equivalentes dos capiteis ocidentais, e têm função importante na orientação dos atores no palco.

palco e passarela, elevados a 85 cm acima do solo, sugerindo um altar e fazendo alusão

yogo: pinheiro sagrado

à natureza ritual do nô, conservam o telhado antigo, que protegia os artistas das intempéries, linha, plano e volume do palco de nô são expressos poeticamente, dando formação a um espaço elegante e vazio.

o japonês considera a natureza como tendo uma força anímica imanente e procura transmitir esse fato em sua arte. no palco de nô, a parede de fundo, chamada de "tábua de espelho", apresenta a pintura estilizada de um enorme e antigo pinheiro, todo retorcido, a representação do pinheiro sagrado yogo, do santuário kasuga em nara. de acordo com uma velha lenda, uma árvore sagrada através da qual os deuses desciam à terra, certo dia, um velho é visto dançando sob o pinhejro; mais tarde, revela ser o deus do santuário kasuga. nos festivais anuais, sob o pinheiro yogp, o deus desce à terra através da árvore e se encarna no ator, o seu reflexo, na parede lateral do palco, chamada de "tábua de espelho lateral", a pintura estilizada de bambus jovens e uma porta de entrada e saída do coro, que é baixa em sinal de humildade, ajudantes e personagens postos fora de combate, o pinheiro tem longa

o que é teatro nô

vida e o bambu flexiona-se mas não se quebra face às intempéries; pinheiro e bambu ensejam o augúrio de longevidade e felicidade.

a lembrança das primeiras apresentações de nô ao ar livre é marcada pelos três pinheiros jovens, plantados a intervalos regulares ao longo da passarela, e pela camada de cascalho branco, ao longo do palco principal e da passarela, que servia para refletir a luz do sol para iluminar o palco, ou ainda como uma reminiscência dos jardins constituídos unicamente de pedras e cascalho.

passarela e palco fazem com que a apresentação do nô, como a do teatro grego (anfiteatro), seja tridimensional, diferentemente das duas dimensões do palco italiano.

atualmente, o palco de nô é quase que a representação do próprio nô, imutável, há séculos; com um significado antes religioso, a permanência e constância imperando sobre a fugacidade, do que simplesmente um cenário imutável, para todas as peças de nô e kyôgen.

vestuário

o palco de nô é um culto da simplicidade e austeridade; os gestos e movimentos dos atores são extremamente estilizados; o vestuário do nô, ao contrário, é exuberante, mas nunca extravagante, pois guarda sempre um quê de hierático,

agradável à vista e ao tato, com um delineamento simples, mas forte, as linhas e ângulos retos do vestuário de nô produzem uma silhueta rígida, adequada para a representação de visões e fantasmas que existem em profusão nas peças de nô.

na sua origem, o vestuário do nô sofre influências dos antigos trajes usados na corte e pelos samurais, sendo que as mais antigas, luxuosas e elegantes vestes de nô, feitas de brocado dourado e damasco de seda, são verdadeiras obras de arte.

segundo um costume da época, durante as apresentações de nô ao shogun ou a membros de sua família, os senhores feudais, os nobres da corte, os grandes militares e os sacerdotes,, no arroubo dos momentos de atuações excepcionais, despiam uma peça exterior de seu vestuário e concediam-na como um gesto de admiração aos atores, que recebiam-na, colocavam-na sobre os ombros e deixavam o palco, a partir de então, a veste tornava-se propriedade da escola a que pertenciam.

o nô é um teatro essencial mente ritual ístico, que procura emocionar o público não pela violência ou feiúra, com o objetivo de provocar lágrimas, a catarse, mas pela beleza de efeitos, portanto, mesmo um simples pescador veste roupas solenes e fala grande poesia, os integrantes da peça e o público procuram não a beleza em si mesma, mas através dela buscam transcender o terreno e experienciar o eterno.

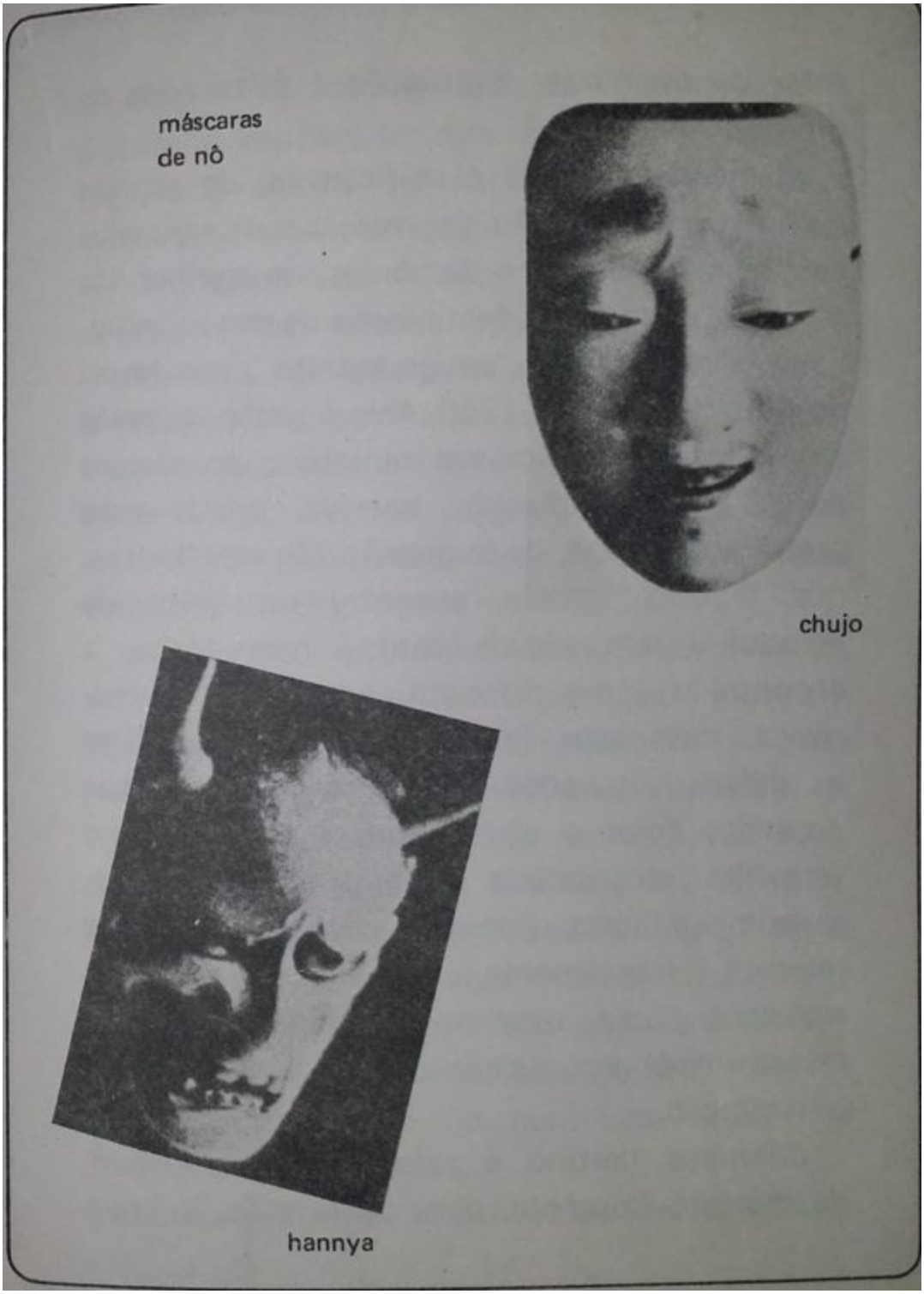
máscara

considerando-se uma espécie de espírito que flutua entre o mundo da escuridão e a realidade, o ator de nô sente a necessidade de um parceiro que acredite nas forças ocultas da magia, o seu parceiro é a máscara de nô, que resulta da combinação de vários tipos de máscaras surgidos anteriormente: gigaku, bugaku e gyodo.

os japoneses, na sua maioria, possuem cabeças grandes num corpo pequeno, mas com um ideal estético de cabeças pequenas num corpo grande; por isso as máscaras de nô, feitas de cipreste japonês, são ligeiramente menores que o rosto humano, fazendo aparecer o queixo do ator. as aberturas estreitas da máscara obstruem a visão do mundo exterior, forçando o ator a voltar seus olhos para o seu mundo jnterior. o ator ojha para o chão através das fossas nasais da máscara, obtendo parca visibilidade, e orienta-se unicamente através dos pinheiros da

passarela e dos pilares do palco, necessitando, portanto, basear-se inteiramente nos seus instintos físicos, a maior concentração interior faz com que o ator tenha uma visão mais intensa do seu papel, resultando na espiritualização dos seus atos.

enquanto as máscaras dos que possuem a visão apresentam aberturas pequenas, as máscaras de cegos, representadas sempre com os olhos cerrados, têm cortes longitudinais, com fendas estreitas mas longas, assim, irônica e paradoxalmente, as máscaras de cegos do teatro nô são as que oferecem maior campo de visão,



mas, curiosamente, a atuação é feita com os olhos fechados.

as máscaras de nô classificam-se, de acordo com o seu uso e função, em máscaras do sarugaku de pkina, de deuses e demônios, de anciões, de espíritos, masculinas, femininas e de uso especial.

na brincadeira de "amigo secreto", nas festas do fim do ano de 1980, tive a grata surpresa de ganhar uma réplica, em miniatura, da máscara de nô mais conhecida, hannya, criada pelo artesão hannyabô, de expressão tão assustadora, que alguém sempre encontra um jeito de escondê-la em algum canto, mas torno a encontrá-la e me defronto, novamente aterrorizada, com suas feições deformadas, chifres e dentes dourados e pontiagudos, olhos dourados fixos e aterradores, a enorme boca vermelha escancarada num sorriso maligno, à primeira vista, aos olhos ocidentais, uma máscara franca mente masculina, mas na realidade, uma máscara feminina: a mulher transformada em demônio por ciúmes, inveja e frustração.

diferente destino é reservado ao souvenir da máscara koomote, obra do artesão êti, que a chieko me trouxe do japão, e que reina soberana na parede, sem ser importunada por ninguém, a não ser para ser contemplada e admirada, protótipo da beleza feminina japonesa e arquétipo de máscara feminina jovem, apresenta os cabelos repartidos ao meio, a fronte alta, realçada pelas sobrancelhas raspadas e substituídas por falsas sobrancelhas pintadas bem mais acima, o rosto redondo e cheio, as faces alvas, a boca pequena, com os cantos levemente levantados, um reflexo do ideal estético feminino da era muromachi.

a máscara masculina chujo, literalmente, oficial de alto grau, obra de kôuti*'mostra a formação do número 8 em japonês (y V) no meio da testa, expressando uma atmosfera de niilismo, e apresenta ainda um requinte sutil, duas faces distintas: a luminosa e a sombria, a face direita, triste, mostrada ao público quando a personagem tem algum problema; a face esquerda, alegre, apresentada quando o problema se resolve, a coexistência da tristeza e da alegria, do bem e do mal; uma visão não maniqueísta do universo, ao manusearmos os diferentes tipos de máscaras de nô, mesmo em reproduções bidimensionais como o xerox e a fotografia, podemos verificar que, conforme as mudanças de posição, as máscaras apresentam nuances sutis de expressão, o que nos leva a crer que as máscaras de nô originais possuem um enorme potencial de expressão das emoções humanas, se o ator se concentrar no interior da máscara e mostrar-se tenso, a máscara

também tornar-se-á tensa; se o ator mostrar-se calmo, a máscara adquirirá um semblante calmo.

cada máscara de nô possui seu próprio nível de distinção e qualidade, sendo que quanto maior a beleza da máscara, tanto maior a dificuldade de interpretação do papel, portanto, ao ver uma máscara de nô, o ator sabe se serve para ele ou não. escolhida a máscara, o ator pende-a numa sala e passa semanas contemplando-a, procurando sublimar-se para apreender o espírito da máscara, e então, em torno da máscara, pivô do teatro nô, o desenvolvimento de toda a composição teatral da peça, uma vez que a máscara determina a escolha do vestuário, dos acessórios e da interpretação do papel, criando uma atmosfera peculiar, onde tudo resulta harmônico, como em uma composição musical.

o processo de vestir-se para uma apresentação de nô corresponde ao início do processo de desindividualização do ator que vai culminar com o uso da máscara, o corpo e os pés do ator são total mente cobertos de branco, através do uso de roupa interior branca e tabi, meias brancas curtas e com uma fenda, por cima da roupa interior, um kimono exterior adequado ao papel de cada um.

na sala do espelho, o vestiário, o ator, após vestir-se completamente, saúda a sua imagem no grande espelho: o duplo se reflete no seu corpo; em seguida, saúda a máscara e, como se esta possuísse uma força magnética que o atraísse, o ator, ajudado por um assistente de palco, antes coloca a sua face na máscara do que a máscara na sua face. etapa final: a identificação total do ator e da máscara; um ato de possessão, onde o ator perde completamente a sua individualidade e sente-se transformado na personagem que irá interpretar, agora, ele é um deus, um demônio, uma linda donzela ou um guerreiro destemido, não mais um simples ator.

pronto para se apresentar no palco, o ator diz "omaku", "a cortina por favor", e eis chegado o momento crucial, de vida ou morte: a entrada do ator na passarela, o ritual da travessia se efetua numa atmosfera tensa e solene; no primeiro e segundo passos, o ator arrisca toda a sua vida, pois segundo uma crença comum, se a entrada for satisfatória, a peça será boa, se ruim, a peça será má.

Música

espírito de uma bela e terna mulher, expressão do yugen, inserem izutsu na categoria de peça feminina.

como a música que encanta a serpente, fazendo-a dançar, é preciso despojarmo-nos de todo questionamento racional, e simplesmente deixarmo-nos envolver pela música, dança e gritos da peça izutsu, fazendo com que nossas emoções e sensibilidade aflorem e nos transportem, magicamente, a um outro tempo e a um outro espaço, esse mundo poético, que canta a eternidade de um amor, que sobrevive até mesmo à morte.

peça de nô izutsu — *primeiro ato.*

um ritual de comunhão cósmica

o teatro nô. hoje. chega até a nós.

como uma arte refinada, aristocrática, elitizada. privilégio de poucos, intelectuais e ricos.

portanto, quando no futuro.

um gru po de teatro japonês, vier a são pau lo.

fazer apresentações de peças de nô.

o que por si só. já será um acontecimento raro.

esperamos que o façam.

não mais no recinto, de um teatro municipal, por excelência, teatro da hierarquia do olhar, e por extensão, da hierarquia social.

mas que volte, ao seu palco de origem, a natureza, a praça pública, talvez, o parque do ibirapuera.

onde a multidão possa, juntamente com os atores, nivelando-se. todas as classes sociais, e destruindo-se. a separação palco/plateia. experienciar. não apenas contemplando, mas participando, como no carnaval de olinda. desse ritual de redescoberta. do sentido mágico da vida.

a comunhão cósmica.

indicações para leitura, filmes e videocassetes

suzuki, eico — nô-teatro clássico japonês, editora do escritor, são paulo, 1977. um panorama geral do teatro nô, da origem até nossos dias. seria oportuno assistir também aos ensaios e eventuais apresentações do grupo hakuyôkai, ao qual pertence a autora, campos, haroldo de Iέ "hagoromo: plumas para o texto", em a operação do texto, editora perspectiva, são paulo, 1976. ensaio sobre o teatro nô, contendo tradução da parte final da peça de nô hagoromo. zeami, motokiyo — la tradition secrete du nô, tradução e comentários de rené sieffert, gallimard, paris, 1979. tradução de seis livros da filosofia do nô: fQshi-kaden (da transmissão da flor da interpretação); kakyô (espelho da flor); shikadôsho (o livro da via que conduz à flor); nikyoku santai ezu (estudo ilustrado dos dois elementos e dos três tipos); yQgaki shúdo kempQ sho (livro do estudo e do efeito visual dos entretenimentos musicais); e kyui shidai (a escala dos nove graus).

keene, donald — nb — the classical theatre of japan, kodansha, tokyo, 1973. estudo geral sobre o teatro nô, com fotos ilustrativas.

— twenty plays of the no theatre, Columbia university press, nova iorque, 1971.

pound, ezra e fenollosa, ernest — the classic noh theatre of japan, new directions publishing corporation, 6? ed., nova iorque. foi através da 1? publicação deste livro, em 1916, com o título noh, or accomplishment, que o nô começa a ser divulgado no ocidente, tradução de 15 peças de nô, resumo de 5 e organização

das notas deixadas por fenollosa, a cargo de ezra pound.

tamba, akiraj la structure musica/e du nô, éditions klincksieck, paris, 1974. estudo minucioso sobre o aspecto musical do nô, com a proposta interessante da relação entre a música de nô e a música eletroacústica moderna.

maruoka, daiji e yoshikoshi, tatsuo — noh, tradução de don kenny, hoikusha, osaka, 1974. livro de bolso colorido, amplamente ilustrado, com resumos de várias peças e uma pequena introdução ao nô.

kusano, darei y. — uma leitura semiótica do teatro nô, pontifícia universidade católica de são paulo, 1982. dissertação de mestrado, abordando o teatro nõ sob o enfoque oriente-ocidente.

os livros indicados e demais obras acerca do teatro nô podem ser consultados nas bibliotecas da fundação japão, centro de estudos japoneses da usp, sociedade brasileira de cultura japonesa e escola de comunicações e artes da usp.

as entidades educacionais podem efetuar o empréstimo dos filmes hagoromo (uma peça do teatro nô) e teatro nô (tradicional arte cênica) no consulado geral do japão, em são paulo.

na fundação japão, que funciona junto ao consulado, podem ser vistos os videocassetes: a peça de nô funabênkei (bênkei no barco) e noh masks.

Caro leitor:

Se você tiver alguma sugestão de novos títulos para as nossas coleções, por favor nos envie. Novas ideias, novos títulos ou mesmo uma "segunda visão" de um já publicado serão sempre bem recebidos.

biografia

como descendente de japoneses, nascida no brasil, convivo com anualidade entre minha educação ocidental e minhas raízes orientais.

a formação em letras ocidentais e minhas andanças por londres e paris talvez tivessem representado a busca do meu lado ocidental.

mas a partir do momento que entrei em contato com o teatro nô, que me introduziu no mundo japonês e me levou a escrever uma dissertação de mestrado sobre o assunto, descobri encantada o meu lado oriental, circulei na colônia, formulando perguntas e aprendendo coisas novas, a todo instante.

desde então, o interesse pelo teatro japonês tradicional: nô, bunraku e kabuki, e atualmente, estendendo-se também à ópera de pequim, tem me mantido num enlevamento constante.

mas para manter o equilíbrio com o meu lado ocidental, continuo a frequentar as aulas de filosofia na usp e sobrevivo fazendo traduções de inglês e trabalhando, nas férias, como secretária bilíngue.